نقاد نجيب محفوظ

د. جابر عصفور

- ١ -

لا أظن أديبًا عربيا ـ فى عصرنا الحاضر ـ شغل عقلنا الأدبى مثلما شغله نجيب محفوظ، إن عالمه القصصى ـ بمستوياته المتعددة، وعلاقاته المعقدة، ورموزه المرواغة ـ يثير جدلا لا يفض، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ، ويغذى جهدًا نقديا لا يتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم. وبقدر ما يظل هذا العالم حمالا للمعنى، مولدا للدلالة، فإنه يثير عمليات لا تتوقف فى التحليل والتفسير والشرح.. وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائى، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور، لكنها تمثل ـ فى النهاية ـ وضعا معقدا من التفاسير والشروح والتأويلات، أعنى وضعا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى، مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض.

لقد تحدث لويس عوض ـ ذات مرة ـ عن «كورس النقاد» الذى ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملا جديدًا، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى فى الصحف والمجلات، وعلى موجات الإذاعة، وقال لويس عوض: «ما عرفت كاتبا من الكتاب ظل مغمورًا مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا، مثل نجيب محفوظ وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ، فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ

عنها ولعلك لا تعرف ما يجرى بداخلها، وهى مع ذلك قائمة وشامخة، وربما جاء السياح، أو جىء بهم، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التى هى نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى فحسب، بل هى مؤسسة شعبية أيضا، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين البسطاء»[1] ولقد قال لويس عوض ما قال فى مارس ١٩٦٢، أى منذ حوالى عشرين عاما، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات؟ إن الكتابة ظلت مستمرة، وظل الإعجاب قائما، وإن زاحم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات وها نحن ـ الآن ـ نجد أمامنا أكثر من اثنى عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية ـ وحدها ـ عن نجيب محفوظ وحده، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التى تتعرض للقصة العربية، أو الأدب فى عمومه، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار، ومجموعة لا يستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الجامعات، ومقالات متناثرة ـ لم تجمع فى كتب ـ يصعب حصرها (ولماذا لا نضيف ومجموعة من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ، أو قصصه القصيرة، تقدم أكثر من منظور فى تفسير نفس الكاتب، ناهيك عن كتاب عن «نجيب محفوظ على الشاشة»، وكتاب كامل لنفس المؤلف ـ هاشم النحاس ـ عن «يوميات فيلم» مأخوذ عن رواية «القاهرة الجديدة»). وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغات الأجنبية، أو ما هو مترجم عنها ـ وما أكثره، بل ما أجدره باهتمام مستقل ـ وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها، وجدنا ـ على المستوى الكيفى والكمى معا ـ وضعا نقديا فريدا لم يتكرر مع قاص عربى فى العصر الحديث.

تُرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدية التى لا ترى فى الرواية سوى نجيب محفوظ، وفى المسرح سوى توفيق الحكيم، وفى القصة القصيرة سوى يوسف إدريس؟ قد يكون هذا سببا، لكنه سب جزئى تماما، فما كتب عن توفيق الحكيم، أو عن يوسف إدريس، أو عنهما معا، لا يصل إلى ما كتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف. وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح

(١) لويس عوض، دراسات فى النقد والأدب، الأنجلو، القاهرة، ص٣٤٥ ـ ٣٤٦.

سهلا «موطأ الاكناف»، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه، وهو وضع يغرى الكثيرين بالكتابة عنه، ومواصلة السير فى طريق ممهد. ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا؟ وهل أصبح سهلا حقا؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد الغامض وضوحا، بل لعلها ـ على عكس ما يتصور ـ تزيد الواضح غموضا، ذلك لأن كل كتابة جديدة ـ وأعنى كل «قراءة» جديدة حقا ـ بقدر ما تفك بعض مغالق النص، وتفض بعض مستويات الالتباس فى شفراته، تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى، وتومئ إلى التباسات مختلفة، فتدفع إلى كتابة جديدة، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب محفوظ ـ برغم كثرة ما كتب عنه ـ فى حاجة إلى مزيد من الكشف، وبالتالى المزيد من الكتابة والقراءة. وقد يقال إن السبب فى هذا الوضع الفريد الذى يحتله عالم نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه. ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا؟ أليس «مفرد بصيغة الجمع» أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا، أعنى تلك القصص التى وصفت ـ ذات مرة ـ بأنها «أحاج وألغاز»؟ فهل كتب عن «أدونيس» عشر ما كتب عن نجيب محفوظ؟

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى فى تعقد مستوياته وتغير محاوره، إذ يجمع بين القص التاريخى والقص الواقعى، ويضم الرمز الجزئى الذى يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعى مع الرمز الكلى الذى تتعدد دلالاته ـ عندما يسيطر على الروايـــة ـ فيفضى إلى أكثر من تفسير، أو تتوحد دلالته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegor يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته مختلف المدارس والاتجاهات، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبث، وكل ما شئت من أسماء وأوصاف، وكأن العالم الروائى لنجيب محفوظ «متحف» لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات، وابتداء من «التاريخية» وانتهاء بـ «البنيوية».

وقد يقال ـ لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل ـ إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصرى وشخصياته ـ فى تطورها وتغيرها ـ منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيا إلى الأفضل، ورغبة فى الخلاص من الماضى، وإن احتجاجهم الحار المتحمس، الحاد بلا هوادة فى كثير من الأحيان

إنما يعكس الجرأة فى محاولة الوصول إلى الجذور، والإخلاص فى الكشف عن السبب الحقيقى لمأساة المجتمع المصرى وكأن هؤلاء الأبطال ـ عندما يجتمعون فى عالم روائى واحد ـ يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة، فيرى فيها المجتمع صورته الحقيقية، فيرى فيها «المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب»[١].

وقد يقال ـ كنوع من التخصيص للتبرير السابق ـ إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية، التى ساهمت كلها فى تحديد نفسية أبناء «البرجوازية الصغيرة»[٢]، وصنعت أزمة طلائعها فى الانتماء، وبالتالى تذبذبها وتناقضها فى حل قضيتى «الحرية» و«العدل»، دون أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم «الثورة الأبدية». وما أكثر الاستشهاد ـ فى هذا المجال ـ بعبارات كمال عبد الجواد (السكرية) التى تقول: «إنى أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب. كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية» وما أكثر التوحيد بين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ، وهو توحيد يفضى ـ صراحة أو ضمنا ـ إلى الحديث عن نجيب محفوظ، باعتباره من فاق أقرانه «وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى»[٣].

وقد يقال ـ من حيث تجديد المحتوى الفكرى ـ إن عالم نجيب محفوظ ينطوى على «رؤية» وسطية، ونحن أمة وسط ـ وقال يقال ـ فى هذا الاتجاه ـ إن عالمه ينطوى على «توليفة» فكرية، يمكن أن تنجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة فى الوطن العربى. ومن الممكن ـ فى هذا الاتجاه ـ أن نسترجع ما يقوله «جعفر الراوى» فى

---

(١) على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٥٤.

(٢) تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر «البرجوازية الصغيرة» فى نقد نجيب محفوظ ـ عام ١٩٥٤ ـ ما بين مجلة «الرسالة الجديدة» وجريدة «المصرى» ـ مع عبد العظيم أنيس (فيما بعد « فى الثقافة المصرية» ـ ١٩٥٥)، ومحمد مندور (فيما بعد «قضايا جديدة فى أدبنا الحديث» ـ ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر ـ بعد سنوات ـ الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالى شكرى «المنتمى» ١٩٦٤).

(٣) صبرى حافظ، الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ، الآداب، نوفمبر ١٩٦٣، ص ١٩.

«قلب الليل» عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة: أساس فلسفى، ومذهب اجتماعى، وأسلوب فى الحكم، بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسى «هو الوريث الشرعى للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية»[١] إن مثل هذا المشروع ـ لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ ـ قد يجعل منه الكاتب الذى «رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين» ـ كما يقول لويس عوض، إذ يعطى المشروع كل طائفة بعض ما تهوى، فيغريها بقبول العالم الروائى، والإعجاب به، لعلها توجهه ـ شيئا فشيئًا ـ إلى مواقعها. على أن مثل هذا التبرير ـ لو صح ـ يضع مهادًا للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ، ويبرز محاولات بعضهم ـ المتكررة ـ فى السيطرة على هذا العالم، أو اقتناصه فى «أنظومة» أو «أنظومات» فكرية محددة. ورغم ما فى هذا التبرير من إغراء براق إلا أنه يختزل عالم نجيب محفوظ ويحوله إلى «وثيقة فكرية» من ناحية، ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف «اليمين والوسط واليسار» من ناحية أخرى.

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر، وأقرب وصف إلى تشخيصها ـ الأولى ـ هو «الفوضى» التى يجتمع فيها كل شىء، ويجوز فيها أى شىء. ويزيد من حدة هذه «الفوضى» أن استجابة الناقد الواحد تتراوح ـ غير مرة ـ بين نقيضين لا يجتمعان. وهنا يمكن أن نعود إلى لويس عوض ـ مرة أخرى ـ لنراه يقول: «نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب. كلما قرأته غلى الدم فى عروقى ووددت لو أنى أصكه صكا شديدا، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان، وقالت نفسى: ليس فن بعد هذا الفن، ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة»[٢] إن استجابة الناقد ـ فى هذا السياق ـ استجابة واضحة لاتناقض بين طرفيها، إذ تنطوى على الإيجاب والسلب معا، مثلما تنطوى على الإعجاب والنفور.

ترى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظام ـ عند لويس عوض ـ

---

(١) نجيب محفوظ، قلب الليل، مكتبة مصر ـ القاهرة، ص ١٣١.

(٢) لويس عوض، المرجع السابق، ص ٣٤٦.

لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمية عن الفن، أو يرضى مثله الجمالية المتميزة؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق «الصك» ـ وما أثقل الكلمة! ـ لأنه أخل بهذه التصورات، وأحبط الإشاعات التى يتوقعها الناقد؟ إن الأمر ممكن. ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل ـ لدى الناقد الواحد ـ مثيرًا متجانسا لاستجابة متحدة، بل مصدرًا واحدا لاستجابات متناقضة، يتخبط معها الناقد بين نقيضين، فى تذبذب لا يريم، أشبه ـ فى مستوى من مستوياته ـ بتذبذب «صابر» بين «إلهام» و«كريمة» فى «الطريق»، أو ـ فى مستوى آخر ـ بتذبذب «كمال عبد الجواد» بين قريبه «أحمد شوكت» و«عبد المنعم شوكت» فى «السكرية» ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو مظهر مهم لا يفارق نقاد نجيب محفوظ فى رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائى، أو معنى فيه ـ على السواء.

إن «الطريق» إلى «عالم» نجيب محفوظ ليس واحدا فى كل حال، ولا تظلله ـ دائما ـ عبارات الإعجاب والود، فما أكثر العراك واللجاج، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق، وما أكثر التشكيك فى جدوى الرحلة، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب فى غير موضع. ومع ذلك فالطريق يغرى العابرين، ويجذب ـ أكثر فأكثر ـ الباحثين عن المعنى، فتتحول وعورته إلى اختبار لا بد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مراوغة حقيقية «زعبلاوى» و«الجبلاوى» و«سيد الرحيمى»، ولا عجب لو تدخل «المناخ السياسى» ـ فى أثناء الرحلة ـ وساهم فى توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات. وطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يزدحم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ، ويختلط فيه الحابل بالنابل، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن «رؤيا» تحلق بهم إلى المطلق المتعالى فى نهاية «الطريق» أو عن «رؤية» تقودهم إلى «موقف» من الحياة، أو المجتمع، أو الواقع. ومع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، لن يخلو الأمر ـ فى هذا الطريق ـ من بعض الفضوليين وعشاق الزحام.

لكن هذا الزحام كله لن يشكل ـ قط ـ «كورس نقاد»، لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض. إن «كورس النقاد» ـ إن وجد أصلا ـ يخضع لتوجيه موحد يحكم الأداء والإنشاد، لتصدر عن «الكورس» أصوات متجاوبة. ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ. إن صوت محمد مندور ـ مثلا ـ لن ينسجم مع صوت عبد العظيم أنيس، وإن تحدث كلاهما عن «البرجوازية الصغيرة» أو «البرجوازى الصغير»،

فالتعاطف ماثل فى موقف مندور من هذه الطبقة التى «تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية، التى يأتى فى قمتها تقديس الأسرة والتضحية فى سبيلها»[١]، والريبة فى التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادى ماثلان فى موقف عبد العظيم أنيس. وبقدر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أنيس من مقولات مغايرة يختلط فيها كريستوفر كودويل بروجيه جارودى[٢]. يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن ينسجم ـ تماما ـ مع لويس عوض، وإن اقترب منه هونا. وكلا الصوتين لن يتوافق ـ بسهولة ـ مع صوت يحيى حقى الباحث عن الإنسان فى الفنان من وراء الأثر، والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه. ولن تنسجم هذه الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته «فى الثقافة المصرية» ـ ١٩٥٥ ـ أو فى مقدمة «الأنفار» أو «قصص واقعية» أو تذييل «ألوان من القصة القصيرة» ١٩٥٦ ـ وبين درجات نفس الصوت فى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» ـ ١٩٧٠) وما أبعد هذه الأصوات ـ مجتمعة ـ عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ، ولفت إليه الأنظار ـ بل دخل بسبب «كفاح طيبة» فى معركة مع صلاح ذهنى ـ فى مجلة «الرسالة» ـ ٤٤، ٤٥، ١٩٤٦) أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته ومتغيراته لافتة فيما كتبه عن «السراب» ـ فى «الأديب المصرى» ـ ١٩٥٠ ـ وما كتبه عن نجيب محفوظ ـ عموما ـ فى «الشعب» ـ ١٩٥٩ ـ و«الكاتب» ١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوى (ثانى من عرف بنجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن «الأداء النفسى» ومفهوم رشاد رشدى عن «المعادل الموضوعى» وما أبعد رشاد رشدى ـ بدوره ـ عن لطيفة الزيات ـ (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية أول مجموعة متكاملة إلى العربية لـ ت. س. إليوت، لكنها تتبنى مقولات لوكاش فى التحليل، بينما لا يكف الأول عن الحديث عن «المعادل الموضوعى» لكنه ينساه عند التطبيق) ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء

---

(١) محمد مندور، المرجع السابق، ص ٧٣.

(٢) كشف كمال يوسف ـ ولا أدرى من هو، ولعله من الأسماء الرمزية ـ عن بعض جوانب تأثر عبد العظيم أنيس بروجيه جارودى فى مقال بالغ الأهمية بعنوان «نقادنا الواقعيون غير واقعيين» الرسالة الجديدة ٢٧ يونيو ١٩٥٦، ص ١٤، ١٧ أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم ـ بكتبه الثلاثة عن «الوهم والواقع» و«دراسات فى ثقافة متية» و«مزيد من الدراسات فى ثقافة متية» (بالإنجليزية) فى الكتابات الواقعية العربية الباكرة، ولعلى لا أبالغ لو قلت إن بصماته واضحة فى كتاب لويس عوض «فى الأدب الإنجليزى» (١٩٥٠).

أسماء أخرى لنقاد فى مصر، لكن الأسماء بالغة الكثرة، بحيث يخيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ فى مصر[١]. وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربى زادت الأصوات تنافرا، واختفى «الكورس» تماما، وتحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ونواجه ـ باختصار ـ هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات، وهو وضع ينطوى ـ كما أشرت ـ على مفارقات لافتة منذ البداية؛ فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض.

ـ٢ـ

ومهما يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدارس «الهرمنيوطيقا الأدبية»، مثلما يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرس النقدى، وأعنى ما يطلق عليه اسم «نقد النقد» حينا، أو يطلق عليه اسم «ما بعد النقد» حينا آخر.

وإذا كانت «الهرمنيوطيقا» ترادف ـ فى عمومها ـ «نظرية القواعد التى تحكم التأويل، فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص، أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصا»[٢] فإن «الهرمنيوطيقا الأدبية» هى نظرية القواعد التى تحكم عملية فك شفرة العمل الأدبى، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعانى الأول» ـ بلغة عبد القاهر الجرجانى) لتنتهى إلى المعنى الباطن (أو الكامن، أو الضمنى، أو «المعانى الثوانى» ـ بلغة عبد القاهر الجرجانى أيضًا) (أو باعتبارها ـ فى فهم آخر لها ـ عملية تحليل المستويات المتصارعة فى «النص الأدب»، بهدف الوصول إلى «النظام» الذى يحكم بنيته، مما يفضى ـ بالضرورة ـ إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل، وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة، وما يوجهها من مفاهيم قَبْلية، لدى الناقد، وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارئ».

أما «نقد النقد» أو «ما بعد النقد»[٣] Metacritism ـ إذا شئنا الدقة ـ فإنه متصل

---

(١) مـن الأمانـة أن أشـير إلى إفادتى من البيبلوجرافيا القيمة التى نشـرها الزميل أحمـد إبراهيم الهوارى عن «مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

(٢) انظر R. Palmer, Hermeneutics, Northwestern Univ. Press, 1969, p. 43

(٣) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من «المنطق الرمزى» عبر «علم اللغة»، ذلك لأن «مـا بعـد النقـد» هو عملية مراجعة تشـبه ـ فى جذرها ـ العملية التى تراجع بها نفسـها اللغة باسـتخدام=

بالهرمنيوطيقا، وإن تميز عنها، إذ أنه بمثابة دائرة المراجعة فى النشاط المرتبط بالأدب. وإذا كان هذا النشاط يقوم ـ فى جانبه الأول ـ على العمل الأدبى، باعتباره «قولا» يشير ـ أو لا يشير ـ إلى الواقع الفعلى، ويقول ـ أو لا يقول ـ شيئا عنه، فإن هذا النشاط يكمله ـ فى جانبه الثانى ـ قول الناقد (النقد) الذى يشير إلى العمل الأدبى مباشرة، ويُصدر «أقوالا» عنه ويتمم هذا النشاط ـ من ناحية ثالثة ـ «ما بعد النقد»، وهو قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة «القول النقدى» ذاته، وفحصه، وأعنى مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية.

إن نقد نجيب محفوظ ـ من حيث تعقده وتضاربه ـ يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية ولمراجعات ما بعد النقد، ذلك لأنه نقد ينطوى على صراع واضح بين

=كلماتها، أو العملية التى تجعلنا نتحدث باللغة العربية ـ مثلا ـ عن اللغة العربية ذاتها. وذلك هو مفهوم «ما بعد اللغة» الذى يقول عنه باكوبسن ما يلى: «إن جانبا من إسهام المنطق الرمزى فى علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Meltalanguage وكما يذهب كارناب فإننا نحتاج إلى ما بعد اللغة كى نتحدث عن لغة أى موضوع. إن نفس الحصيلة اللغوية يمكن أن تستخدم فى هذين المستويين من اللغة. ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلغة موضوع) فنفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية، فى دورة حول المعنى وإعادة لصياغته. ومن الواضح أن هذه العمليات التى يسميها المناطقة بالعمليات المابعد لغوية ليست من خلقهم، لقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال العلم فحسب، بل تمتد لتصبح جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة. إذ غالبا ما يقوم المشتركون فى الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون نفس الشفرة اللغوية».

انظر:

P. Jakobson, and M. halle, Fundamentals of Language, The Hague, Mouton 1975, p. 81

وما بعد النقد» ـ من الزواية الأخيرة التى يطرحها باكوبس ـ وثيق الصلة بمفهوم «ما بعد اللغة»، فكلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام نفس الحصيلة ـ اللغوية (فى حالة اللغة) والنقدية (فى حالة النقد). وكلاهما «قول» يراجع «قولا» للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوى أو النقدى، وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع فى كلا القولين.

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض ا لهرمنيوطيقيين المعاصرين تأسيس الهرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة، انظر مثلا الفصل الأول:

P. Ricoeur, The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihde, Northwestern Univ. Press 1974.

أدركنا أن «ما بعد النقد» يلتقى مع الهرمنيوطيقا على أساس من استعارة النموذج اللغوى الذى يتخلل كليهما على السواء.

التفاسير والتأويلات من ناحية، فيثير مشكل القواعد التى تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها، كما أنه نقد ينطوى على تضارب لافت فى «الأقوال» من ناحية ثانية، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال، واختبار سلامة توصيلها.

لنقل ـ لمزيد من التوضيح ـ إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول ـ بطريقتها الخاصة ـ شيئا ما عن عالم ما، تصدر عنه لتعود إليه. عندئذ يأتى الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها، أى «يقول» شيئا عن «قولها» وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه، ويردها ثان إلى عالم مغاير، ويتعالى بها ثالث عن أى عالم، فيغلقها على ذاتها، نافيا أى إشارة منها إلى خارجها. كل هؤلاء النقاد ـ فى النهاية ـ يقولون أشياء عن «قول» هذه النصوص، فالمغايرة بينهم مغايرة بين «أقوال» متعددة عن «قول» واحد. ومادمنا دخلنا فى إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا فى إطار التنافر بين «أقوال» عن نفس القول، مما يستلزم المراجعة.

والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب منها ـ على التأمل الذى قد يكتشف أنظمة تحتية تحوِّل هذا التنافر، الذى قد يتأبى على الفهم، إلى شىء قابل للفهم. والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب آخر ـ على تأمل علاقات كل نظام على حدة، واكتشاف عناصره، مثلما تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة. وتقوم المراجعة ـ فى جانب ثالث ـ على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التى تنتمى إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها، ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها باعتبارها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية. وقد تلمح هذه المراجعة ـ منذ الوهلة الأولى ـ أن الكلمة الواحدة فى القول النقدى ـ وأقصد المصطلح ـ تعنى دلالتين مختلفتين تماما، بحيث لا يمكن فهم أى منهما فى ذاتها دون ردها إلى سياقها، وبالتالى ملاحظة أن الكلمة الواحدة ـ أو المصطلح الواحد ـ يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين.

قد يأتى ناقد ـ مثل إدوار الخراط ـ ويحدثنا قائلا: إن «فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعى» وإن شخصياته ـ وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات ـ هى «أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى»، لأنها «تتجاوز كل مدارات الواقع»[1] وقد

(١) إدوار الخراط، عالم نجيب محفوظ، مجلة المجلة، يناير ١٩٦٣، ص ٢٧.

يؤكد لنا ناقد آخر ـ مثل محمود أمين العالم ـ أن فن نجيب محفوظ ـ على العكس من ذلك ـ مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما نتصور، وأن شخصياته تمثل «الأنماط الاجتماعية الناضجة»[١]، حيث تمتزج السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعى والفكرى. عندئذ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض فى «الأقوال» النقدية عن نفس «القول» الأدبى. وعلينا أن نتأمل ـ أولا ـ المصطلح، حيث نلحظ أن كلا الناقدين يستخدم «النمط» ليدل به على شىء مغاير للآخر تماما. (ومن المهم أن نلحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقرونا بـ «النموذج» باعتبارهما مترادفين فى غير مرة).

إن «النمط» ـ عند محمود أمين العالم ـ يرجعنا إلى مفهوم تأسيسى فى سياق النقد «الواقعى»[٢] على عكس ما يدل عليه مفهوم النمط عند ـ إدوار الخراط ـ الذى يتحول إلى مفهوم تأسيسى معارض فى سياق النقد «الأسطورى»، حيث يلعب المصطلح Archetype دورًا بالغ الأهمية، فيما يتعلق بسعى هذا النقد وراء تجليات متغايرة لصور إنسانية كلية، هى أقرب إلى الرموز المطمورة فى اللاشعور البشرى الجمعى[٣] ومن

---

(١) محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٤.

(٢) يبدأ التاريخ الاصطلاحى للنمط ـ فى النقد «الواقعى» ـ مع ما كتبه إنجلز مارجريت هاركنيس ـ فى ١٨٨٨ ـ قائلا: «إن الواقعية ـ فيما أرى ـ تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية فى ظروف نمطية typical circumstances.

انظر Terry Eagleton, Marxlsm and Literary Literary Criticlsm Univ. of California Press 1976, p 46

ويمّر المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتماله ـ كمفهوم تأسيسى ـ فى كتابات جورج لوكاش، ويظل كذلك حتى يهتز اهتزازًا واضحا مع هجوم برخت ـ بدعم من وولتر بنيامين ـ (مدرسة فرانكفورت) على لوكاش.

(٣) الرمز أو «النموذج الأول» و«المثال» ـ كما يترجمه مجدى وهبة (معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ١٩٧٤، ص ٢٩) يرجع القهقرى إلى مدرسة كمبردج للأنثروبولوجيا المقارنة والمدرسة السيكولوجية التى تزعمها س.ج. يونج الذى يحدد المصطلح قائلا: «إن الصورة الأولية، أو النموذج الأول، هى هيئة... أو عملية، تتكرر فى التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة. ولذلك فهى هيئة أسطورية. وإذا أخضعنا أمثال هذه النماذج الأول إلى الفحص الدقيق اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية لا تعد لأسلافنا. إنها البقية الروحية لتجارب لا تحصى من نفس «النمط». وواضح أن «النماذج الأول» التى يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف، وأنها تورث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد. راجع =

الممكن أن نرد الصراع الذى ينطوى عليه التعارض بين الدلالتين المتغايرتين، فى داخل نفس المصطلح، إلى الصراع الذى ينشأ بين النظامين اللذين يؤدى المصطلح فى كل منهما دورا مغايرا .ومن الممكن أن نرد هذا التعارض ـ إذا شئنا التبسيط الساذج ـ إلى عدم دقة استخدام المصطلح، فتقول إن الناقدين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ. لكننا ـ فى الحالين ـ ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة، نفتقدها فى نشاطنا النقدى، وهى دائرة ما بعد النقد والهرمنيوطيقا على السواء.

وإذا تجاوزنا «المصطلح» إلى الحكم القيمى الموجب الذى ينطوى عليه تحقق «النمط» بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ كنص، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التى تجاوز بها فن نجيب محفوظ ـ عند إدوار الخراط ـ «ومدارات الواقع»، وعن الكيفية التى التصق بها نفس الفن ـ عند العالم ـ بهذه المدارات، وبالتالى عن إيجاب القيمة فى الحالة الأولى وإيجابها ـ فى نفس الوقت ـ فى الحالة الثانية (ولا شك أن انقلاب وجهى التصور القيمى للمصطلح سيؤدى إلى نفى القيمة ذاتها عند كلا الناقدين، بمعنى أن محمود العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسى، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص فى رموز اللاشعور الجمعى الشعائرية، فذلك «تغريب» للواقع و«انحدار» عن «الواقعية» كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شذرًا ـ لو صح فهمى له كناقد ـ إلى أى فن يلتصق بالواقع، دون أن يشبع ـ عنده ـ التوق إلى «الميتاواقعية»).

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا ـ بداهة ـ إلى العناصر المكونة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقدين، فتفتح السبيل ـ أمامنا ـ إلى اختبار هذين النظامين فى مستوياتهما التطبيقية، مما يجعلنا نراجع الشواهد التى دعم بها كلا الناقدين الحركة

= m. Bodkin Archetypal Patterns in Poetry, Oxford Univ. Press, London 1968, p.8

وبقدر ما يصل هذا النقد بين «الرمز» و«النموذج الأول» فإنه يميز بين «الرمز» و«التمثيل»، ويصل «الرمز» بالأسطورة من حيث إن الرمز يندمج فى «النموذج الأول» ليعبر عن صورة غريزية كونية مختلفة، أو عن أنساق من السلوك الإنسانى تكشف حالات اعتقاد بدائى. ولمراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا النقد، راجع:

J.B. Yickery (ed.) Myth and Literature, Univ of Nebraska Press 1966.

وما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا عنوان «الأسطورة والرمز»، بغداد ١٩٧٣.

المتعاكسة لنفس الفن حول «ومدارات الواقع» وبقدر ما نتعرض ـ فى هذا المجال ـ لسلامة البناء المنطقى لمبادئ الناقدين نختبر تمسك هذه المبادئ من حيث قدرتها على التجانس فى نظام يفسر كل العناصر ـ أو أغلب العناصر ـ فى نصوص نجيب محفوظ. وهكذا نختبر مفهوم إدوار الخراط عن «النمط» الذى يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراى، ونختبر مفهوم محمود العالم عن النمط الذى تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلز لتنتهى بجورج لوكاش عن «الانعكاس»، وذلك لنرى إلى أى مدى أحكم المفهوم عند كل منهما إحكاما يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة. وعندئذ نطرح أسئلة أخرى من قبيل: هل يصلح النمط كأداة نقدية عامة، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون بعضها؟ ولماذا يكون وجود «النمط» ـ أصلا ـ سببا فى الحكم بالقيمة؟ وهل يقتصر الأمر ـ عندئذ ـ على النمط وحده أم لا بد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام الناقد؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن العلة التى جعلت إدوار الخراط يدرك ـ فى نفس القول ـ شيئا مغايرًا لما أدركه محمود العالم؟ وإذا كان كلاهما يعول على النقد الأوربى، فلماذا يختار العالم ـ أساسا ـ مفاهيم النقد «الواقعى» ويختار إدوار الخراط مفاهيم النقد «الأسطورى»؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج، أو التكوين الثقافى، أو المنظور الاجتماعى، وبالتالى الوضع والموقف الطبقيين عند الناقدين؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالهما» بنصوص نجيب محفوظ نفسها، فمن الممكن أن نتساءل: هل يرتد التعارض الكامن بين طرفى النمط ـ كعنصر تكوينى ـ إلى نظامى الناقدين أم أن نظام القول الأدبى نفسه ـ نصوص نجيب محفوظ ـ هو الذى يغذى مثل هذا التعارض فى القول النقدى ويشجع عليه؟ ومع ذلك فأى القولين النقديين أقرب إلى القول الأدبى أو النص؟

وإذا تجاوزنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدوار الخراط يعد صوتا خافتا، شبه متوحد، فى الستينيات، فإننا لا بد أن نسأل عن المبرر الذى جعل صوت «القول» ـ عند إدوار ـ رغم تطويره له وإلحاحه عليه (ولنذكر ـ مثلا ـ دراسته اللافتة عن «ما وراء الواقعية» ـ فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله ـ بطقوسها الأسطورية وعمود الجد القضيبى والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتوانى. وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات ـ بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا فى نفس الوقت ـ الذى ينعكس على صراع «الأقوال النقدية» حول «الأقوال الأدبية»

بل يتجاوب صراع «الأقوال النقدية» ـ بما يعكسه ـ مع الصراع الذاتى بين المستويات الداخلية للأقوال الأدبية، أى نصوص نجيب محفوظ، إذ لا شك فى أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى، أو ساكنة العلاقات، بل هى أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها.

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه ـ ضمنا أو صراحة ـ قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبى. ولكن مادام هذا الناقد قد ألقى أقواله ومادامت أقواله ـ من حيث علاقاتها بغيرها ـ تتعارض وتتضاد وتتنافر، مثلما تتجاوب وتتوازى بل تتداخل، فإنها لا بد أن تفحص، ولا بد أن تراجع.

ولن نجد «حالة» أكثر إلحاحا على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائى عملا من الأعمال إلا وانهالت الدراسات والتعليقات، وما من مرة خلق هذا الروائى رمزا إلا وتعددت التفاسير والتأويلات، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد، أشبه ـ فى غير حالة ـ بإخوة أعداء. وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة، إذ لا ينبغى أن يتقمص دور «الأب ياناروس» ـ فى رواية «الإخوة الأعداء لكازنتاز اكيس ـ فيحاول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح» ومن الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القضاة، ليدين هذا أو يبرئ ذاك إن عليه ـ أساسا ـ أن يكتشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة» لهذه «الفوضى» البادية فى ركام الأقوال النقدية (وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لا بد أن تنطوى ـ بداهة ـ على موقف مما تراجع، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة، أو تجريبية زائفة) وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة ـ وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية تمهد لها فحسب ـ فإنها لا بد أن تفيد ـ فى تنظيم عمليات قراءة النص الأدبى، كما لا بد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة فى اختبار التفسير، وتماسك التأويل، ومعقولية الشرح (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة) وبقدر ما تفيد هذه المراجعة فى تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف ـ من خلال حالة تجريبية محددة ـ عن الأنظمة المتصارعة، التى يشكل جماعها ما يسمى «النقد العربى المعاصر»، مثلما تكشف عن «المدارات الأساسية» التى يتحرك حولها الناقد العربى المعاصر، فتحكم «أقواله»، وتوجه تفاسيره للقول الأدبى، فتتحكم بشكل غير واع فى تأويله للنص الأدبى.

-٣-

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون ـ على المستوى التجريبى ـ من مجموعة من النصوص، هى ـ فى النهاية ـ كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية. ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقا دالا تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية، تتخلل النصوص جميعا، إلى درجة تجعل منها نصا واحدا كليا، يتسم بنوع من الانتظام الذاتى، لا يتعارض مع التنوع الذى يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها ولا ينفى هذا الانتظام الذاتى أشكال الصراع بين العناصر المكونة للسياق الدال فى كليته، ولا يتناقض ـ فى النهاية ـ مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها.

ولا شك ـ من هذا المنظور ـ أن «اللص والكلاب» تتجاوب مع «الكرنك» مثلما يتجاوب كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عبث الأقدار»، بل يندرج الجميع فى شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها، مثل «الثلاثية» أو «كفاح طيبة» أو «أولاد حارتنا» إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذرى الذى ينقلنا من «كلية منتظمة» ذاتيا إلى «كلية» أخرى تنطوى على انتظام مناقض، وإنما الفارق بين تجليات متعددة لنفس الكلية، التى تتحرك عناصرها داخل «نظام» واحد، لا يقضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال وإذا أردنا تشبيها نستمده من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا: إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هى أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها، فتجعل من النصوص الجزئية نصا واحدًا، ينطوى على نظام منتظم ذاتيا.

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «النظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة، من مثل «رؤية نجيب محفوظ» أو «رؤيا نجيب محفوظ»، مثلما يطلقون عليه «عالم نجيب محفوظ» أو «العالم الروائى»، أو أى اسم آخر وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سالبة. وقد يوغل بعضهم فى لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن «المعمار الفنى»، أو عن «وحدة الإيقاع» وعن «الملامح الأساسية»، أو «الهياكل الثابتة». ولكن أيا كانت التسمية ـ أو الصفة، أو الاستعارة

والتشبيه ـ فإنها توحى بإدراك نوع من «النظام الذاتى» هو علة لكلية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية، بل إن استعارتها المتكررة ـ فى هذا المجال ـ التى تنقل عن مجالات متنوعة (العمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى، والشعر) وليست سوى محاولة لاقتناص هذا «النظام» المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة. ولذلك يتجاوب «المعمار» ـ دلاليا ـ مع «وحدة الإيقاع»، ليؤكد كلاهما «ملامح أساسية» و«هياكل ثابتة»، هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات، هذا «الكل» هو «العالم الروائى»، أو ما ينطوى عليه هذا «العالم» من «رؤية» أو «رؤيا» ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق فى تصور النقاد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها «عالم نجيب محفوظ» ـ (إذ «الرؤية» تقودنا إلى «الواقع» وتضعنا على ضفاف «الواقعية» على نحو ما تتجلى ـ مثلا ـ فى كتاب عبد المحسن بدر «نجيب محفوظ»: الرؤية والأداة أما «الرؤيا» فتقودنا إلى «الرمز» وتضعنا فى حضرة «المطلق» على نحو ما يفسره ـ مثلا ـ جورج طرابيشى فى كتابه «الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية» ـ إلا أن كلتا الكلمتين ـ (الرؤية / الرؤيا) تنبئنا بإدراك «عالم موحد» وتشعرنا بوجود «نظام» له على نحو من الانحاء).

ولهذا السبب نسمع من يقول: «عالم نجيب محفوظ الروائى عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلا للمجتمع الخارجى، ترتبط عناصره ارتباطا سببيا، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى، وتلتقى ممراته الجانبية، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسى، فكل وقائعه منتظمة فى إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت فى شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة»[1] كما تسمع من يقول: «إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت. ليس هذا حكمًا عليه بالجمود. لا، فما أشد خصوبته، وما أعمق تجدده المتصل، ولكنه ـ فى الحقيقة ـ عالم متجانس، منذ أول نبضة فى أول عمل، حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد، بل ـ فى تقديرى ـ لم تكتب بعد هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت، ونمت، وتطورت، وتعمقت، فكرًا أو منهجا أو أسلوبا، فهى تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة، متكاملة، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التى تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع»[2].

---

(١) إبراهيم فتحى، العالم الروائى عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٦.
(٢) محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص ٦.

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية فى كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية، الأزقة الخلفية، أول نبضة، هياكل، تحتضن.. إلخ) إلى النواة الدلالية التى تجتذب كل هذه التشبيهات والاستعارات، وجدنا أنفسنا قرب «النظام» الذى أتحدث عنه، وإن لم ننفذ إليها تماما. وقد ينطوى القول الأول على نغمة تقييم باطنة، تتسرب كنغمة تحتية للجمل، فتقرن «العالم الروائى» بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التى تفضى إلى الآلية.. إلخ) وقد ينطوى القول الثانى على نغمة تقييم ظاهرة، يجرفها ـ أحيانا ـ انفعال الانطباع (فما أشد.... وما أعمق!) لتقرن «العالم الروائى» بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع) ولكن كلا القولين يؤكد «انتظاما ذاتيا» ما لعالم نجيب محفوظ. وهو «انتظام» قريب من ذلك الذى يلفتنا إليه قول ثالث عما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من «رؤية متكاملة للحياة الإنسانية» نتأمل ـ فى داخل تلاحمها ـ «العناصر الثابتة والمتغيرة»[1].

إن مثل هذه الأقوال تقربنا من المهمة الأولى التى يجب أن تناط بناقد نجيب محفوظ، وهى النظر إلى نصوص القاص باعتبارها كلا واحدا، يحكمه نظام محدد، له عناصره التكوينية، ومحاوره المتعددة، ومستوياته المتصارعة، التى تجانس ما بين محاور عالمه، وتناغم ما بين مستويات رؤيته. وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه المبدأ القديم الجديد، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الإسطيقية (الجمالية) إلى «الوحدة الكامنة فى التنوع» (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغايرة لمفهوم الكلية Totality فى الأقوال الثلاثة السابقة) ولكن الوحدة ـ بهذا المعنى ـ ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانيا، أو الأعمال المتعاقبة زمنيا، او النصوص المتراكمة ظاهريا، ولكنها «الوحدة» التى يقودنا الوعى بها إلى «النظام» الذى يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة، دون أن يلهينا التنوع فننتهى إلى التجزؤ، ودون أن يصرفنا التعاقب عن غيره فننتهى إلى التفتيت، بل ندرك التنوع فى علاقاته التى تقودنا إلى «وحدة حية» لنظام يتصف بالتوتر وليس الجمود، فلا تصبح «الوحدة» مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات، بين عناصر النص الواحد من ناحية، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى.

---

(١) عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٩.

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ ـ فى الأغلب ـ يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها. ومن السهل أن نلحظ أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية، وتأريخية ـ بالمعنى الضيق ـ تطورية من ناحية ثانية، فتتجزأ هذه النصوص مرة، وتتجاور تعاقبا مرة ثانية، دون أن تنتظم فى نظام موحد لا تغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال[1].

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية، وإن كان ينطوى على نفس المدخل الخطر، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماما فى الغالب مرت بهما نصوص نجيب محفوظ. وقد يطلق على هاتين المرحلتين «الواقعية» و «الواقعية الجديدة»، أو يطلق عليهما «الاستاتيكية» و«الديناميكية»، والقسمة ـ على هذا النحو ـ تنطوى على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب، وتحول مزاجى من النقيض إلى نقيضه، والتسليم الضمنى بتوالى أنظمة أفقية على محور المجاورة، وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد.

وتضع القسمة ـ على هذا النحو الحاد من الفضل بين المستويات والمحاور الآنية لنفس النظام ـ مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل: «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلى» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية») فى جزيرة منعزلة، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها فى طبيعة التركيب الجغرافى والبشرى، تحتوى روايات أخرى (مثل: «اللص والكلاب»، و«الطريق»، و«الشحاذ».. إلخ) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلهما. ولا بأس ـ مع هذه النظرة ـ لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتبة، مهندسة، منمنمة، ينتظم كل شىء فيها انتظام أصداف الأرابيسك، ويقوم كل شىء فيها على التسجيل والصوف والرصد البارد، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق «النتيجة» تسقط ورقة إثر ورقة، كساعة تعقب أخرى. وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة. باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال» أما الجزيرة الثانية فموَّارة بالحركة والعنف، وتنفجر فيها براكين الأعماق وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتقطنها كائنات نارية، لغتها مكثفة «فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل» ـ كما يقول يحيى حقى. ولا بأس لو كرر ناقد آخر ـ هو رجاء النقاش ـ نفس الصيغة ـ مستندا إلى «الفنان

(١) رجاء النقاش، أدباء معاصرون، كتاب الهلال، فبراير ١٩٧١، ص ١٨٣ وما بعدها.

والناقد الكبير ستيفان زفايج» ـ فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى ـ الاستاتيكية ـ التى تخرج «حسب النظم الطبيعية لحركتها»، «دون عجلة»، وعن قاطنى الجزيرة الثانية ـ الديناميكية ـ الذين ينطلقون «وهم يصيحون ويزعقون، تشتعل فيهم النيران، فى حلبة أهوائهم»، فهم «شهداء ومنتحرون».

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستويفسكى، لو صدقنا رجاء النقاش ولماذا لا نصدقه ويحيى حقى يقول: «إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى جميع المذاهب: النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارض، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معمارى... ونجيب محفوظ ـ يرحمه الله ـ أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى»[1].

ولكن لو صدقنا يحيى حقى ـ أو رجاء النقاش ـ انقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة، وتراكمت نصوصه فى مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية، وضعين متعاقبين من ناحية ثانية، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة، فيتحول نجيب محفوظ إلى «دكتور جيكل» و«مستر هايد»، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد ـ أولا ـ باستاتيكيته التى يعيش بها ردحا من الزمن، ثم يموت ليبعث ـ بدلا منه ـ مستر هايد، بديناميته، أو «سوطه الذى يسوط به شخصياته» لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش.

صحيح أن المقارنة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» طريفة وذكية، وهى ترجع ـ كمدخل نقدى ـ إلى التضاد الرمزى الذى يلخص به بعض النقاد اختلاف «أمزجة» الأدباء وتكوين «النموذجية» التى تتعارض ـ كنماذج أولية ـ تعارض «أبوللو» مثلا ـ مع «ديونسيوس»، أى تعارض برود العقل مع توهج العواطف، وتعارض الوضوح (الشمس) مع الغموض (القمر) ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية ـ رغم طرافتها ـ «تسرف فى التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية

(١) يحيى حقى، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، القاهرة ١٩٧١، ص ٨٤ ـ ٨٥.

لدراسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه»[1] يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية النموذجية المتعارضة ـ لو عدنا إلى تجلياتها فى نصوص نجيب محفوظ ـ هى ثنائية خطرة، لأنها توهمنا ـ كما هى عليه عند يحيى حقى ورجاء النقاش ـ بتعاقب حاد فى رؤية الكاتب لعالمه من ناحية، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها، وتلهينا عن تتبع الصراع الآنى بين مستويات العالم الروائى بالاقتصار على تعقب المغايرة الظاهرية المتعاقبة ـ فحسب ـ من ناحية ثانية، وتصرفنا عن النص الروائى إلى مزاج من ناحية ثالثة، وتلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة. والنتيجة النهائية هى تزييف النص بدل تحقيق إمكانياته، وتجزئة العالم الروائى بدل المحافظة على وحدته.

وقد نسلم بوجود تحول يحدث فى نصوص نجيب محفوظ، فننتقل من «إستاتيكية» إلى «ديناميكية» ـ إذا شئنا الإبقاء على مصطلحى يحيى حقى ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية، وبمثابة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية، متزامنة ومتعاقبة، فى النص الواحد والنصوص المتعددة فى نفس الوقت. ومن هنا يمكن أن نلحظ هذا الصراع وهذه التغيرات فى كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقى، كما نلحظه فى كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسى) أو من حيث وضعها الآنى. وما يحدث فى النصوص ـ ككل ـ يحدث فى كل نص على حدة. ومن هنا لا تواجهنا «الاستاتيكية» فى «الثلاثية» ثم «الديناميكية» فى «اللص والكلاب» ـ مثلا ـ بل تواجهنا كلتاهما فى كلا النصين على السواء إذ ليس الفارق بينهما فارقا فى «التحول الفنى» من مدرسة إلى مدرسة متناقضة، أو «الانقلاب التاريخى» من رؤية إلى رؤية، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآنى لنفس النظام، داخل كل نص ـ لو أخذناه على حدة. وليس

---

(١) راجع:

S. Ulmann "style and personality", in G. A. Love & M. Payne (ed.) Contemporary Essays on style. Scott, Fpresman and compuny, p. 161

ويشير أولمان فى مقاله إلى التعارض الرمزى الذى يصنعه باشلار وبرونو، عندما يقارن الأول بين «الصور الحية» و«الصور الجامدة»، ويقارن الثانى بين «النمط الكيميائى» و«النمط الملهم» من الشعراء، أو إلى ما يعقد به بعض النقاد التصنيف. فيميز بين أكثر من نمط من الأساليب، كما فعل هنرى موريه. فى كتابه «سيكولوجية الأساليب» (١٩٥٩).

معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفى تحولات الأديب، وإنما النظر إلى الوضع التاريخى والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية، فلا نضع الفنان فى أدراج، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه ـ ككل ـ باعتبارها نظاما دالا، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته، إلا بوحدة نصوصه كنظام.

وإذن، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين «الاستاتيكية والديناميكية» فى نفس الوقت الذى تدرك فيه تعاقبها. ولذلك فإن تمثله «الاستاتيكية» كصفة تنطوى على «الاستواء» و«الازدواج» ليس نقيضا صارما، تنقطع علاقاته الآنية بصفة «الديناميكية» أو تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين فى نفس النص. ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر ـ سماه هوة وصدعا ـ أو «كلاسيكية القالب» و«رومانسية المضمون» فى «اللص والكلاب» ولاحظ نفس التوتر ـ فى «الثلاثية» ـ بين «القالب الكلاسيكى» وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من مضمون «أبعد ما يكون عن الكلاسيكية»[1] ولهذا السبب ـ أيضا ـ أدرك محمود الربيعى تعارض الحوار (الديالوج) مع النجوى (المونولوج) فى «اللص والكلاب»، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعى وباطنه فى نفس النص، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها فى الحوار، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت نجوى، وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجى وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلى[2].

إن الصفتين ـ من هذا المنظور ـ صفتان لمستويين مغايرين داخل نفس النظام. وتجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل ومن هنا يمكن أن يتعارض «الديناميكى» مع «الاستاتيكى» أو يتقاطع أو يتداخل معه، على محور واحد، أو محاور متعددة، فالأمر ـ فى النهاية ـ رهن بحركة تحولات داخلية فى نص واحد، هو أعمال نجيب محفوظ ككل. ومادام النص الواحد الكلى ينطوى على عناصر ثابتة لا تتغير فى الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية، أو فى حالاته الآنية، فالانتظام قائم والكلية موجودة، دون أن تنفى أبعاد

(١) لويس عوض، المرجع السابق، ص ٣٦١.

(٢) محمود الربيعى، قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٥ ـ ١٦.

التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» فى «معمار» بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة فى «اللغة».

-٤-

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالا أكثر خطرًا من شكل الثنائية بين «الديناميكية» و«الاستاتيكية» ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما نتأمل بطاقات تصنيف «المذهبية الأدبية» التى تلصق على نصوص نجيب محفوظ. إن أعماله ـ من هذه الزاوية ـ تنقسم ـ هذه المرة ـ إلى مراحل: تبدأ المرحلة الأولى من «عبث الأقدار» لتنتهى مع «كفاح طيبة»، وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهى مع «السكرية»، وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهى مع «ثرثرة فوق النيل».. إلخ. وتتعاقب هذه المراحل ـ تاريخيًا ـ ابتداء من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية، وكأن مقياس المراحل هو التتابع فى الزمن الذى يوازى التتابع فى «المذهبية الأدبية».

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة، بل بصفات مذهبية متنافرة، فالمرحلة الأولى ـ مثلا ـ يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية»، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» و«الصلة بالواقع» فى نفس الوقت، كما يمكن أن توضع تحت عنوان «المرحلة التاريخية» فحسب، أو توسع البطاقة لتضم ـ إلى جانب التاريخية ـ «النضالية من أجل التحرر»، كما يمكن أن توضع أخيرا تحت لافتة «الرمز فى إطار التاريخ»[1] أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية نقدية»، أو «اجتماعية»،

---

(١) انظر على التوالى:

ـ نبيل راغب، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٧ وما بعدها.

ـ عبد المحسن بدر، المرجع السابق، ص ١٥١ وما بعدها.

ـ محمود أمين العالم،المرجع السابق، ص ٢٥ وما بعدها.

ـ على شلق، نجيب محفوظ فى مجهوله المعلوم، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩، ص ١٤٦.

ـ سليمان الشطى، الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت ١٩٧٦، ص ٢٩ وما بعدها.

أو «فوتغرافية»، أو «ناتورالية» فيما يذهب لويس عوض، أو تتجاوز الواقعية، كما يذهب إدوار الخراط. وهكذا تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم، مستعدة لولوج ثلاثة أدراج مذهبية متباعدة تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية النقدية».

وليس يعنينا ـ الآن ـ أمر «فوضى التصنيف، إذ سنعود إليها فيما بعد، بقدر ما تعنينا عملية التصنيف ذاتها، وما تنطوى عليه من تمزيق لوحدة النصوص. إن التركيز على المراحل، وتصنيفها ـ على هذا النحو ـ ينطوى عل نفس النظرة الجزئية. والنتيجة الأولى التى تترتب على هذه العملية هى تفتت «الوحدة الحية» ما بين النصوص، وتحويلها إلى «كتل» متراكمة على نقاط طولية، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة. ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ ألا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التى لا تقع مباشرة على شريط قطاره أو لا تلج ـ فى يسر ـ أدراج تصنيفاته. وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك فى وضعها، وحشرها حشرًا داخل نفس المرحلة (لاحظ حالة «السراب» فى المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية، أو يسطحها فيوحِّد ما بين «التمثيل» فى «أولاد حارتنا» و«الرمز» فى «الطريق»، فالمهم أن تتجمع النصوص فى أكوام متشابهة من حيث الظاهر، ويسلس قياد الرحلة التأريخية لنجيب محفوظ، فتهبط كتل أعماله، كما يهبط المسافرون، كل فى محطة مختلفة. ومادام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب ـ فى الأغلب ـ فلن يلتفت إلى المماثلات المضادة، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا فى الآن.

ومن هذه الزاوية لن يختلف ما تقوله فاطمة موسى مثلا ـ فى جوهره ـ عما يقوله على شلق، إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التى تمثل مرحلة الرومانس... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية.. واستنفد إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة.. فعبرها إلى مرحلة جديدة، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية»[1] إن النصوص تتراكم، عند الاثنين، لتتجمع فى هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة، إذ «يبدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة ولكن ما العناصر الثابتة، والعلاقات الداخلية لمجموع النصوص، والبعد الرأسى فى «مراحل التطور الروائى؟ كلها أسئلة لا بد أن تختفى عندما تنقسم

(١) فاطمة موسى، فى الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو، القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٧.

النصوص إلى كتل تصنع جزرًا ومحطات منفصلة. ولن يلغى الانفصال أن نشير إلى بعض الأساليب التى تطورت، أو وجدت بذورها فى الماضى.

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يوضع قاص واحد فى كل هذه الأدراج، وتحت كل هذه البطاقات، ويظل سليم الأعضاء؟ ألا تؤدى اللافتات المتعددة (واقعية، ناتورالية.. إلخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى ما يشبه «مرقعة الدراويش»؟ وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها، هى ـ فى حقيقة الأمر ـ تلخيص لأنظمة متغايرة، أفلا يعنى تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ، أن أدبه يقع بين اثنتين: فوضى أنظمة متنافرة، فتنتفى عن أعماله القيمة، فى جانب من جوانبها، لأنها ستفقد عنصر التلاحم، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون ـ التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والعبثيون، فتنتفى عن عقله السلامة. ولن يفيد ـ هنا ـ أن نقول: «ليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله»[1] إذ لوسلمنا بذلك تحول نجيب محفوظ إلى ناقد، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات.

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب، بل هو ـ بالمثل ـ وليد نظرة تأريخية ـ لا تاريخية ـ تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن. إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ ـ من هذا المنظور ـ هى حركة إلى الأمام، تنطوى على مزيد من إتقان الصنعة، ونضج الرؤية إلى العالم، وكأنه يبدأ ـ كالطفل ـ فى «عبث الأقدار»، ثم يشب فى «الثلاثية» وينضج فى «أولاد حارتنا»، ويكتمل بالحكمة فى «الحرافيش» وقد تتوقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ ـ هونا ـ أو تتذبذب قليلا، لكنها تظل صاعدة فى سلم التطور.

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوجى الذى تنطوى عليه هذه النظرة فإننا نلحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخى» الذى لا يقيس الكاتب بالسنوات، أو تعاقب

---

(١) يحيى حقى، المرجع السابق، ص ١٠٦.

الأعمال، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية وأهم من ذلك أن نلحظ أن هذه النظرة، تفترض ـ عادة ـ نقطة للبداية فى حركة التطور، شبيهة بنقطة الصفر، أو بالنقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور، إن هذه النقطة لا قيمة لها إلا من حيث إنها مجرد بداية. ومادامت كذلك فيجب أن تنسب «نقطة البداية» إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا فى سلم التطور، وبالتالى فى سلم القيمة. أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى اعلى المذاهب موقعا فى سلم التطور. وبالتالى فى سلم القيم. ومن المنطقى ـ والأمر كذلك ـ أن تترتب نصوص نجيب محفوظ ـ فى تعاقبها الزمنى ـ على نحو تعاقبى آخر، يقوم على «هيراركية» أدناها «الرومانسية» فى «عبث الأقدار»، وأعلاها «الواقعية» فى «الثلاثية» عند بعض النقاد، أو «ما بعد الواقعية» عند البعض الآخر ولا بأس ـ والأمر كذلك ـ لو أصبح للمذهب الأدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الهابطة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهى بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية»، وتتراص «الواقعية» ـ بدورها ـ فى درجات أهونها «الفوتوغرافية» وأوسطها «النقدية» وأعلاها «الاشتراكية».

والنتيجة الأولى: هى المأزق الذى يواجهه الناقد «الواقعى» عندما يخدعه القاص فينحدر على سلم المذاهب من «واقعية الثورة الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ ٥٠٪ التى تحدث عنها «عبد الله» فى «حارة العشاق»، أو المأزق الذى يواجهه ناقد «ما بعد الواقعية» عندما يمكر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى «الكرنك». أيتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه؟ أيتهم الناقد الثانى نجيب محفوظ بالارتداد؟ إن الأمر ممكن. لكن مقولة «التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شىء مائع، فتصبح دريئة لريب تعفى عليها.

أما النتيجة الثانية فهى مشكلة التصنيف الداخلى لنصوص نجيب محفوظ المتطورة. لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء، وجعلها درجات بعضها فوق بعض ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات؟ إننا يمكن أن نتوقف ـ هنا ـ عند عبد المحسن بدر، فكتابه عن نجيب محفوظ ـ رغم الجهد المضنى الذى بذله ـ نموذج واضح على مزالق هذه النظرة «التطورية»:

إن كتاب «الرؤية والأداة» يضعنا بعنوانه فى ثنائية لا تريم، تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية «الشكل» و«المضمون»، مما

يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا، ثم عن شكل لاحق بالضرورة، وإن كان يعود ليؤثر فى مضمونه. ولكن يظل المضمون شيئا قائما بذاته، فهو رؤية ـ أو وليد رؤية ـ تتكون «جذورها» فى مرحلة الصبا ـ ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ فى صباه ـ لتنمو فى مراحل لاحقة وتظل هذه الجذور بمثابة العناصر الثابتة فى «الرؤية»، لا تتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التى لا تقضى على قوة الجذور، أو بعض جوانب «الأداة» التى تصبح ـ فى النهاية وعاء مؤثرا.

وإذا انتقلنا من ثنائية «الرؤية» و«الأداة» إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها فى حركة تطور عبر سلم تتكون درجاته من أنواع الرؤى (هناك رؤية قدرية ـ وهمية، وهناك رؤية فردية، وأخيرا رؤية واقعية) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات (فى «عبث الأقدار و«رادوبيس»)، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع»، فى «كفاح طيبة» التى هى رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، وفى «القاهرة الجديدة» التى لامست الواقع. ثم تطور نجيب محفوظ ـ مرة أخرى ـ فوصل إلى «نحو الواقعية» فى «خان الخليلى» و«السراب»، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق المدق» و«بداية ونهاية».

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيقى بين «الصلة بالواقع» و«نحو الواقعية»، وهل يحمل التمييز أى دلالة فارقة ما وجدنا إجابة، سوى الحرص البالغ على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى، أى من «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية» ولكن ستدهشنا المفارقة ـ فى نهاية الكتاب ـ عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ ـ فى حقيقة الأمر ـ مثالية أخلاقية، يمثل القدر فيها «العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية، وتمثل الغريزة أو الفطرة الدور الذى يلى دور القدر فى الأهمية»، فلا يبقى للعامل الاجتماعى ـ فى المرحلة الواقعية ـ سوى «دور هامشى، وذلك على خلاف ماذهب إليه كثير من الباحثين»[1].

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» وهى تكامل الرؤية عند محفوظ، وجدنا هذا التكامل قد تمزق على درجات سلم التطور ما بين «الرؤية الوهمية»، و«الصلة بالواقع»، و«نحو الواقعية»، و«الواقعية» التى ضاعت فى النهاية. يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائى نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل، أو

(١) عبد المحسن بدر، المرجع السابق، ص ٤٥١.

رؤية هى مضمون منفصل عن شكل، مما يفضى إلى تمزق العلاقة بين «الرؤية» و«الأداة» وإلى ثنائية متعاكسة بين «الثوابت» و«المتغيرات» ولو صدقنا «الثوابت» أنكرنا «التطورية» وحولنا «المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة فى الرؤية ومع ذلك فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية فى مقابل الرؤية الواقعية؟! ولو صدقنا «التطورية» أثبتنا فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت» ومع ذلك فالثوابت كالصوى الحجرية لا تهتز، لأنه لم يحدث ـ لدى نجيب محفوظ ـ «انقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا»[1].

وسواء كنا فى الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد، ليتحول الثابت ـ فى الحالة الأولى ـ إلى ما يشبه «الروح الهيجلى» الذى يوجد قبل وجود النصوص ويتجلى فيها عبر الدرجات الصاعدة فى سلم الرؤى الوهمية والمثالية والواقعية. وعندئذ يغدو الثابت شيئا مطلقا. وجد دفعة واحدة فى مرحلة الصبا (ومن الممكن أن نستمده من مقالات نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتتقلب به الرؤى كما تتقلب المحطات أمام عينى المسافر. ويتحول المتغير ـ فى الحالة الثانية ـ إلى أوضاع بيولوجية متطورة عبر مراحل، تشبه تطور القرد الذى صار إنسانا، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة، تنطوى على مقولات معرفية، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان، فيختفى الثابت تماما. وإذا كانت «الرؤية» تصبح مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية فى كتل النصوص ـ فى الحالة الأولى ـ فإن «الرؤى» تغدو «مضامين» تلابسها «أشكال» متغايرة فى الحالة الثانية. وإذا تذكرنا ما يقال من أن «المضمون» قرين «الموقف» وأن الأساس ـ فى الرؤية ـ هو المضمون، فالنتيجة هى كثرة المواقف التى تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ، أو ـ قل كثرة التجزؤ الذى أصاب كلية هذه النصوص، فبدد نظامها.

ـ ٥ ـ

إن هذا «النظام» الذى أتحدث عنه قرين «كلية» النص، وبالتالى فهو لا يفارق «سياقه الدال» ولكن مادمنا إزاء كلية النص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة. إن

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٢.

العناصر الثابتة تلتقى فى محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكون مساقا دالا له وحدته النابعة من هذه الكلية ولكن العلاقة بين «الدال والمدلول» ليست علاقة وحيدة الجانب. وأهم من ذلك أن الكيفية التى ينطوى بها الدال على مدلوله، أو يشير بها إلى مدلول، فينتج «دلالة» لا تعتمد على النص وحده، بل تعتمد ـ إلى جانب ذلك ـ على «قارئ» النص، وما يقوم به من مشاركة فى «إنتاج الدلالة».

إن النص ـ فى ذاته ـ لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر فى مدلول واحد، جامد. إنه يتحول ـ فى جانب منه ـ إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا، كما يتحول ـ فى جانبه الآخر ـ إلى نص موجود فى العالم. ومادام النص موجودا فى العالم، فمن المنطقى أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم[1] ومن المنطقى ـ أيضا ـ أن لا يتم تفاعل مستوياته الذاتية فى عزلة مطلقة عن قارئ يقع ـ بدوره ـ فى العالم. إن النص نتج ـ أصلا ـ عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة فى عالم محدد. وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه فى عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذى وجد فيه. وبقدر ما ينتسب النص إلى صاحبه ـ فى هذه الحالة ـ فإنه ينتسب ـ بمعنى من المعانى ـ إلى الذين أسهموا فى إنتاج دلالته.

ولكن عمليات الإنتاج التى أتحدث عنها لا تعنى خلقا لنص جديد غير نص صاحبه وإنما تعنى الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذى ينطوى عليه النص نفسه ومن هنا تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص ـ كمعطى ينطوى على نظام ـ وبين القارئ. وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دورًا فى تشكيل دلالة النص أو إنتاجها، وهى تلعب هذا الدور بالفعل، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة.

ومن الممكن أن تعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص. إن النص ـ من حيث هو موضوع ـ ينطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا، أو ـ إذا أردنا الدقة ـ هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا، ابتداء من أوراقه وكلماته المطبوعة، وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الأوراق.

---

(١) قارن بـ

Edward W. Said, «The Text, the World, The Critic, in Josué V. Harari (ed.) Textual Strategies Cornell Univ. Press 1979, p. 163

ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد فى كيان أنطولوجى خاص. لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوى على مفارقة لا تدمر استقلاله، وإن كانت تحد منه، فتحدد ـ بالتالى ـ عمليات القراءة. إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة. وهذا الاستقلال يفرض ـ بداهة ـ أثره على القارئ المدرك له، ولكن القارئ المدرك ـ بدوره ـ يؤثر فى تكييف موضوع إدراكه، أى النص، فيساهم ـ بالتالى ـ فى تحديد وضعه الأنطولوجى وبعده المعرفى.

ومن هنا يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به فى نفس الوقت، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا، فاعلا ومنفعلا. وتصبح عملية «إنتاج الدلالة» عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية فى النهاية. وتظل هذه العملية «قراءة» مادام «القارئ» لا يضحى ـ بحال من الأحوال ـ بوجود النص «المقروء»، وما دام «النص المقروء» يظل أساسيا فى توجيه عملية القراءة. ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى فلا بد أن تختفى القراءة، لأن النص المقروء ـ فى هذه الحالة ـ لن يصبح له قوة التوجيه، بل يغدو شيئا سالبا، يتحول ـ تدريجيا ـ إلى محض إسقاط من المدرك ـ بكسر الراء ـ الذى لن «يقرأ» أو «يسقط». والنتيجة المنطقية لذلك هى تدمير الوجود المستقل للنص ـ من ناحية ـ وتحويله إلى «مجلى» لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية، أو «مناسبة» لعرض تصورات دينية، فيتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية، تبدأ بالحديث عن «أثر العمل فى النفس» باعتباره «أداء نفسيا» ـ لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوى ـ وتمر بعملية انتزاع لمجموعة من «الأفكار» تعزل بعيدا عن النص، وتنتهى بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكننا من التعرف على الناقد وليس النص. وفى كل هذه الحالات نقع بعيدا عن «القراءة» ونقترب من «الإسقاط».

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التى تنطوى عليها عملية «القراءة» ـ وليس «الإسقاط» ـ وعدم تعارض طبيعتها مع «التعدد» الذى لا يتناقض مع الدور الأساسى الذى يقوم به النص فى توجيه القراءة، وبالتالى فى عملية الإدراك التى لا تلغى فيها الذات الموضع أو يلغى فيها الموضوع الذات. إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعا مزدوجا فى نقد نجيب محفوظ، أعنى وضعا يتراوح ما بين «القراءة» و«الإسقاط».

و«القراءة» ـ لذلك كله ـ «أداء» للنص و«إنتاج» لدلالته بمعنى محدد يجعل منها

عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه، أما «الإسقاط» فهو عملية تلفظ للناقد الذى ينطق عبر النص، ولذلك لا يمثل «الإسقاط» عملية «ينطق» فيها النص بل عملية «يستنطق» فيها النص. و«القراءة» ـ بعد ذلك ـ عملية متعددة الجوانب، متفاعلة المستويات، يحقق فيها النص صراعه الذاتى بين العناصر التى يتكون نظامه من علاقاتها، ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك، دون أن يلغى أحدهما الآخر، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى، أكبر منهما وأشمل، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة فى عملية القراءة.

ولذلك نلحظ ـ فى عملية القراءة ـ تفاعل مستويات ثلاثة. والكيفية التى يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات، وبالتالى محصلة العلاقات بينها، هى التى تميز «قراءة» عن «قراءة»، فتصبح «أنماطًا» قابلة للوصف والتحليل. أما «الإسقاط» ـ كعملية ـ فأمره مختلف، إذ يشحب فيه المستوى الأول الخاص بالنص، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد ـ أو نظريته النقدية أو أعرافه الأدبية، إذا شئنا التبسيط ـ الذى يتجاوب مع نظام أوسع ـ نظرية شمولية، رؤية للعالم.. إلخ ـ لينطلق من تجاورهما «استنطاق» النص، أو «إنطاقه»، بما يتجاوب مع نظام الناقد، وبالتالى مع ما يتولد منه هذا النظام.

وسواء كنا على مستوى «القراءة» أو «الإسقاط» فهناك توجه دائم ـ من داخل النص إلى خارجه، أى من العالم الذاتى للنص، العالم الفعلى الذى تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط. وكانت الحركة ـ فى عملية القراءة ـ حركة معقدة، تتم ـ دوما ـ وسائط متعددة، ومستويات متفاعلة، فإنها حركة لا تتوقف عن الترك بين النظام الذاتى للنص والأنظمة الواقعة خارجه، إلا بعد أن يكتم إنتاج الدلالة. وعلى العكس من ذلك الحركة ـ فى عملية الإسقاط ـ فهى حركة مباشرة، قد لا تكون وحيدة الاتجاه، ولكنها تظل محوية سلفا، تبدأ من نفس النقطة التى تعود إليها، دون وسائط أو تعقد.

-٦-

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقطا أو قارئا فإنه لا بد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذى نعيش فيه، محملا بخبرات القراءة، أو مقتنصا أسلاب الإسقاط. ومهما تحدث الناقد عن «الشكل الفنى» أو عن «الأصول الفنية والجمالية»

ـ كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ ـ فإنه لا بد عائد إلى العالم. قد يقول لنا رشاد رشدى: «إن الإحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة، كما لا علاقة له بأى شىء خارج العمل نفسه[١] وقد يقول لنا محمود الربيعى: «لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها ـ لا الأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها ـ هو الروح المسيطر على الحركة النقدية»[٢] وقد يحدثنا غيرهما ـ كما نسمع فى الأعوام القليلة الأخيرة ـ عن النص المنغلق على نفسه، كالفعل اللازم الذى لا يتعدى إلى مفعوله فى النحو، أو عن النص ـ البنية التى لا علاقة لها بأى شىء خارجها. ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف فى التعامل الفعلى مع النص. إنه مجرد نوايا، أو فروض نظرية، لا تتحقق فى الواقع التجريبى للقراءة أو الإسقاط.

لقد توقف رشاد رشدى عند «اللص والكلاب» ليبحث فيها عن «عنصرية القدرية»، وليتعامل معها باعتبارها «معادلا موضوعيا» Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها بداهة. ولنلاحظ ـ منذ البداية ـ أن مفهوم «المعادل الموضوعى» نفسه مفهوم يقودنا ـ منذ اللحظة الأولى ـ إلى ما هو خارج عن النص الأدبى نفسه، وإلا لما كان هناك معنى لهذا «الجسم المحدد» الذى يعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه. ومن يبحث عن هذا «المعادل» (بكسر الدال) لا بد أن يبحث عن المعادل (بفتح الدال) ليتيقن من «موضوعية التعادل» بين «الوجدان» و«معادله الموضوعى»، أى أنه يقيس ـ منذ الوهلة الأولى ـ النص بمقياس خارج عنه، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور فى داخل الأديب وليس فى داخل النص، كما نتوهم لأول وهلة، ولهذا السبب قال إلزو فيفاس قولته الشهيرة عن صاحب «المعادل الموضوعى» الأصلى: «إن إليوت يقحم نظرة منقحة نوعا من التطهير فى نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعر كنوع من العلاج العصبى» ولهذا السبب ـ أيضا ـ تحدث النقاد عن «المفهوم الآلى للإبداع» عند إليوت، مثلما تحدثوا عن تضارب، المفهوم و«عبوة إليوت الجديدة» لنظرية «التعبير» القديمة[٣].

---

(١) رشاد رشدى، ما (هو؟) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٢٧.

(٢) محمود الربيعى، المرجع السابق، ص٩.

(٣) راجع ـ على سبيل المثال:

M. Krieger, The New Apologists for Poetry. Greenwood Press, 1977, pp. 48- 51.

ومن يواجه نص «اللص والكلاب» بهذا المفهوم لا بد أن يقع خارج النص، فى نهاية المطاف، أراد ذلك أو لم يرد، أظهر ذلك أو أبطنه. ومن هنا يتحول نقد رشاد لنص «اللص والكلاب» إلى لون من الترجمة المزدوجة وليس التحليل الداخلى لنسيج العلاقات، بمعنى أنه سيبحث فى «القدرية» التى تحولت ـ موضوعيا ـ إلى نص أدبى، هو «اللص والكلاب»، ثم سيعود ليترجم «الكيان الموضوعى» ليرده إلى أصله القَبْلى الذى يعادله، لعله يكتشف ـ بذلك ـ العلاقة الحتمية بين «الشكل المعين» و«الهدف الفنى» وإذا كانت الحركة ـ هنا ـ حركة من «الشكل المعين» إلى «الهدف» فإنها حركة من الصورة (= معادل موضوعى) إلى أصلها الخارجى، وهو ـ فى حالة «اللص والكلاب» ـ «القضاء والقدر الذى يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه فى الضياع» وهنا يتحول نص «اللص والكلاب» إلى «وعاء» مؤثرة لـ «فكرة» منفصلة عنه، ترتبط بوضع الإنسان الحديث «بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه، وجف النبع فدفن وجهه فى الجدار»[١].

ولو تأملنا ـ جيدا ـ ما يقوله رشاد رشدى عن نجيب محفوظ الذى «يرسم صورة للإنسان الحديث» وجدنا مفهوم «المحاكاة» كامنا فى دلالات المصطلح الوصفى نفسه، إذ أن رسم الصورة يعنى الارتباط بأصل خارجها، وإلا لما كانت هناك صورة، ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفى ـ فى سياق دلالى واحد ـ بالحديث عن سمات «الرواية فى العصر الحديث» وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات[٢]، فيلح على أذهاننا ـ بحكم المصاحبات اللغوية Collocations ـ مفهوم «المحاكاة» الكامن داخل مفهوم «التعبير» عن الوجدان بواسطة «معادل موضوعى» وذلك كله ـ فى حقيقة الأمر ـ من قبيل البحث فى النص عن معنى خارج عنه، ومعادلة النص تقع خارج نطاقه، فى العالم الذى يعيش فيه هذا «الإنسان الحديث»، وليس من قبيل «لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبى بفكرة، أو نظرة، أو مشكلة خلقية»[٣]، فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا، مادمنا فى أسر «المعادل الموضوعى».

---

(١) رشاد رشدى، مقالات فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٦٦.
(٢) المرجع السابق، ص ١٦١.
(٣) ما (هو؟) الأدب، ص ٦٧.

والحق أن الناقد الأقرب ـ عملا وليس حديثا ـ إلى «النقد الجديد New Criticism ـ من بين نقاد نجيب محفوظ ـ هو محمود الربيعى وليس رشاد رشدى، فكتابه «قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ» تطبيق لافت لهذا النقد. ويبدو ذلك فى إلحاحه على أن رواية لنجيب محفوظ هى «وحدة مستقلة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشىء آخر» (ص١٢) ويبدو ذلك فى إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص، وفى إدراكه لغة المفارقة، وفى تأكيده أن الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد، وليس الاهتمام بالأفكار المجردة، التى يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية.

ولكن ـ مع ذلك كله ـ سنجد الحركة ـ دائما ـ فى قراءة محمود الربيعى ـ تبدأ من داخل النص لتنتهى خارجه، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظرى لمقدمة الكتاب، أو للتقرير المحذِّر فى داخل الكتاب. وهذا أمر طبيعى، إذ كيف يفر الناقد ـ مهما كانت موضوعيته النصية ـ من مناقشة «القضية الكبرى» التى «تطل.. من وراء هذا العمل»؟ (ص٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لا بد أن يتحقق، والبحث عن شبكة الدوال لا بد أن يفضى إلى أنظمة خارج النص. وهنا لا بد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن «مغزى اجتماعى واقعى تجريدى فى آن واحد». (ص٢٦).

قد يقول الربيعى: «إن العمل الفنى يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت». (ص ٣٥) ولكن «الواقع» يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين، حتى وإن اخطأوا كثيرًا، حتى وإن ضلوا أحيانا. أما غير المكترثين من أبنائها ـ وبناتها ـ فهم مصاصو دماء، وألد أعدائها. (ص٤٤) ومعنى هذا التعقيب أن الناقد يطرح السؤال: «ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال...؟». (ص ٣٥) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش «فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث» (ص ٣٢) أو «أيديولوجية خاصة». (ص٧٧) أو «وجهة نظر نجيب محفوظ فى هذه القضية الخطيرة». (ص٧٩) أو يسأل: «ما هو موطن الداء الحقيقى من موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا ـ وهم من جسم الأمة ـ إلى أعضاء شلاء، تمعن فى العجز حتى تصور لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى؟... هل ابتعدت عن المد الاجتماعى لأنها أبعدت عنه؟» (ص ١١٥) وقبل

أن تبدأ الإجابة يأتى تأكيد حازم: «هذه مشكلة كبيرة، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف». (ص ١١٦) وعندئذ نصبح خارج النص بداهة، ويشحب تجاوز الواقع، لنصبح فى قلب الواقع، فنصبح داخل بنية وعى اجتماعى عند الناقد، وتشحب الفكرة التى تربط الروح النقدى بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التى تربط الوقائع بأفكار توجه الوقائع. وهنا لن يجد الناقد مفرا من الجزم بأن «الأدب والسياسة ـ من حيث الجوهر ـ كانا ولا يزالان صنوين». (ص ٢٣) أو من أن ينغمس ـ دون أن ينتبه فى «أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع». (ص ١٥٦) ويصبح النص ـ الوحدة المستقلة، التى «لا تكمل شيئا آخر، ولا تكمل بشىء آخر» مرتبطًا ـ فى حقيقة الأمر ـ بشىء آخر يكمله، يرتد إلى هذا التفاعل الذى أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها.

ـ٧ـ

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه ـ إذن ـ أمر طبيعى، ما ظل النص متحدثا عن العالم بطريقة أو بأخرى، وما ظل النص ـ بحكم طبيعته اللغوية ذاتها ـ منطويا على إشارة إلى العالم[١]. وما دامت كل «قراءة» للنص لا بد أن تتصل ـ النهاية ـ أو تتفاعل مع شىء يؤثر فيها خارج النص فمن الممكن التسليم ـ من هذه الزاوية فحسب ـ بعدم براءة القراءة، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص. ولكن هناك وجهين لعدم البراءة، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها. أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة للقارئ فى إدراك النص ـ كموضوع معرفى مستقل عنه. وهذا الوجه قرين «صراع القراءات». أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه، والدخول ـ بالتالى ـ فى «فوضى الإسقاطات»، وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق.

ويبدأ «الاستنطاق» ـ عند نقاد نجيب محفوظ ـ منذ اللحظة التى لا يراعون فيها التوسطات المعقدة التى تفصل ما بين النص والعالم، وعندما يسطحون العلاقة بين

---

(١) راجـع:

Paul Ricoeur, Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning, The texas Christian Univ. Press, 1976, pp. 36 - 37.

«الدال» و«المدلول»، عندما يخلطون بين ثراء «الدلالة» «وفقر المقصد». وعندئذ نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى «وثيقة فكرية»، تصبح دليلا على «مقاصد» نجيب محفوظ، و«عرضا» من «الأعراض الدالة» على فكره. وعندئذ لن يتحدث الناقد عن «نصوص» أدبية، بل عن «أفكار» مترجمة إلى لغة خيالية. ولا غرابة ـ والأمر كذلك ـ أن نجد من يتحدث عن «نجيب محفوظ سياسيا»، أو من يبحث عن «الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ»، أو عن «تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ»، أو عن «أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف»، أو حتى «مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ»[1].

وسيتوقف «الباحث» عند «نجيب محفوظ سياسيا» أمام عبارات «سوسن حماد» ـ فى «السكرية» ـ عن صراحة المقالة وخطورتها، ومكر القصة ومراوغتها فى التعبير عن الرأى، وسيوحد «الباحث» ـ أو «المستنطق» ـ بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ، فتصبح عباراتها «الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب، معبرًا عن آرائه وأفكاره» وإذن فنجيب محفوظ «كاتب سياسى بالدرجة الأولى، له رأى واضح ومحدد تاريخيا، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيا، وله نظرة شاملة فكريا، مهما بدا كل هذا مسربلا أحيانا فى حيل القصة التى لا حصر لها، وفى ثنايا فنها الماكر» ولا بأس فى هذه الأقوال لو كانت «بحثا» من مؤرخ يفيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية. ولكن النص الأدبى سرعان ما يحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على «صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين فى مسار ثورة مصر».

وما دمنا قد دخلنا فى إطار هذا اللون من «الاستنطاق» فلا بد أن ندخل فى دائرة

---

(١) راجــع على التوالى:

ـ إبراهيم عامر، نجيب محفوظ سياسيا من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٦٧، الهلال، فبراير ١٩٧٠، ص ٢٦، ٣٦.

ـ فؤاد دوارة، الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص ١٠٠ ـ ١٠٩.

ـ جلال السيد، تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ، الكاتب، يناير ١٩٦٣. ص ٧٠، ٧٩.

ـ غنيمى هلال، أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف، المرجع السابق، ص ٢٤، ٣١.

ـ كمال النجمى، مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ، الهلال، المرجع السابق، ص ١٢٨، ١٣٥.

الحكم التقويمى الذى يستند ـ فى إشارته المرجعية ـ إلى فكر الناقد (المستنطق) نفسه. وهنا يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب، ونواجه تعارضات وتناقضات لا تحل:

سنجد ـ على مستوى السلب ـ من يقول: «نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها». وإذن فنجيب محفوظ «يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها»[١]. وتواصلا مع نفس القول سنجد من يقول: إن نجيب محفوظ «يرى العالم رؤية ميكانيكية، تبث العالم قوانين ثابتة وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين». والنتيجة أن نجيب محفوظ «يضرب فى السطح لا فى الجوهر» و«بدلا من رصد الحركة وتناقضها المطرد لم يحاول وضع السؤال فى صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلا من كيف؟ يضع لماذا؟ ولا بد أن نجد فى شخصيات نجيب محفوظ ـ على هذا النحو ـ «بقايا الفكر البرجوازى» الذى يتخيل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، «ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة»[٢]. وتقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكرى، يعد بمثابة السياق الذى تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ. (الوثيقة) وفى إطار هذا النظام تتحدد الإشارة المرجعية للحكم بالقيمة المنفية.

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن ينتج منظورا معارضا، فنواجه ـ بالتالى ـ إشارة مرجعية مضادة فى نفس النظام تؤدى إلى الحكم بالقيمة الموجبة. وعندئذ نسمع أقوالا عن أكثر الكتاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها، بما أوتى من كشف لواقعها وتعميق لمتناقضاتها[٣] وعن الكاتب الذى «أدرك بوعى ذكى طبيعة الطبقة المتوسطة»، بل «حقيقة الظروف الحضارية والتاريخية» و«طبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية

(١) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فى الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد ١٩٥٥، ص ١٥٤، ١٦٦.

(٢) أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير ١٩٦٦، ص٦٤، ٦٥، ٦٧.

(٣) عبد المنعم صبحى، الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ، الكاتب، يناير ١٩٦٣، ص ٦٤.

فى المجتمع المصرى» فساعدنا «على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديرًا سليما»[١] واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط بـ «تقدمية المفكر المثالى» وتدلل على الفكر «الراديكالى» و«الإنسانى وكلها على مستوى الإيجاب، فنجد ـ فى النهاية ـ من ينظر إلى نفس الوثيقة التى انتفت عنها القيمة ـ على مستوى السلب ـ فيؤكدها على مستوى الإيجاب، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوى «على مدلول تقدمى كبير فى مجتمع شرقى أخذت الاتكالية فيه أبعادا لا معقولة» أو يؤكد أن فى نصوص نجيب محفوظ «مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا يستطيع أحد أن يمارى فى دوره الديمقراطى التقدمى فى مجتمع شرقى غيبى، لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية»[٢]. ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح تعارضا، فنجد من يحدثنا عن نجيب محفوظ «الكاتب الاشتراكى المادى»، بل لن يتردد ناقد فى أن يقول لنجيب محفوظ ـ على صفحات المجلات ـ إن مسارك السياسى كان من الوفد إلى الماركسية[٣].

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر، إذ أن المحتوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام مغاير تماما. وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ للمغزى الدينى ـ الخلقى الذى تقدمه «خان الخليلى» فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر «.. القدر الساخر من وراء الجميع»، ذلك القدر الذى «لا يبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة»، لأنك «تقرأ القصة ثم تطويها، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار»[٤] وما فعله سيد قطب ـ فى هذا السياق ـ هو أنه اقتنص «عرضا» من «أعراض» رواية واحدة، واستنطقها قيمة خلقية هى نفس القيمة التى جعلته يقول عن «كفاح طيبة»: «لو كان لى من الأمر شىء لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتها فى كل بيت بالمجان»[٥]. وستدفع

(١) صبرى حافظ، المرجع السابق، ص ١٩، ٢١.

(٢) جورج طرابيشى، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٣. ص ٦٦، ١٣٠.

(٣) رجاء النقاش، بين الوفدية والماركسية، الهلال، فبراير ١٩٧٠، ص ٤٠.

(٤) سيد قطب، كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٦، ص ١٧٦ وانظر مجلة الرسالة، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥، ص ١٣٦٦.

(٥) سيد قطب، كفاح طيبة لنجيب محفوظ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ٨٩٢.

هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد «أن الناقد فى الشرق العربى لا ينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها، ولكنه ينهض لتصحيح معايير الأخلاق»[١]، بل ستدفعه نفس القيمة إلى أن يحيى نجيب محفوظ لأنه ـ فى «القاهرة الجديدة» يميل «لأن ينتصر للمبادئ على كل حال، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والاجتماعى، والقذارة والانحلال»[٢].

وإذا تركنا مستوى الإيجاب ـ فى هذا النظام الأخلاقى ـ إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه الدائم برقاب شخصياته، وتعريضهم ـ دوما ـ للعنة الحياة، مما يكاد يقضى على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبا «لا أدرى مبعثه فى نفسه. إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهناء والتى تلوح أحيانا فى قصصه لا تستطيع أبدا أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام، وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة»[٣].

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاقى ـ مرة أخرى ـ على مستوى الإيجاب بعد سنوات طوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هى استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن ـ هذه المرة ـ بعد عمق واتساع، فى كتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ» وذلك فى محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكرى لمنطلقات الكاتب الخاصة، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان فى التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا»[٤] وبمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، وتظل «المشكلة الأخلاقية» شاخصة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهى» فى مقابل «المتناهى»، و«المنتهى» فى مقابل «المنتمى».

ويتوجه «الاستنطاق» ـ فى المحاولة ـ إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية». (ص١٩) وعندئذ سيخبرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآنى ـ مثلا ـ «أقوى تأثيرا وأشد إرفادًا» لرواية «عبث الأقدار» من الأصل الإغريقى الأسطورى. (ص٣٥)

---

(١) سيد قطب، خواطر متساوقة، الرسالة ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤، ١٠٤٤.

(٢) سيد قطب، القاهرة الجديدة، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦، ص ١٤٤١.

(٣) محمد فهمى، زقاق المدق، المقتطف، ديسمبر ١٩٤٧.

(٤) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة ١٩٧٧، ص ٤٥٠.

وسوف تعطينا «كفاح طيبة» «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية». (ص٥٥) وسنتوقف أمام «رضوان الحسينى» «الختام العميق» لزقاق المدق، ذلك الذى يمثل «الالتزام العقيدى من القادرين نحو المعوزين، ومن الأسوياء تجاه الشاذين، ومن المهتدين لنفع الضالين» (ص١١٢) وستعلو قامة «عبد المنعم شوكت» على «أحمد شوكت»، «فهو المخصب والآخر عقيم» (ص ١٨٤).

ولا عجب ـ والأمر كذلك ـ أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» ـ فى «المرايا» ـ هو «سيد قطب». ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغنى هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب، لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها». (ص ١٣١) أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت النزعة الروحية حقا، وحلق نجيب محفوظ شاعرًا مأساويا يرثى المصير الإنسانى، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل» (ص ١٩٢) وتلك عبارات لا تختلف كثيرًا عن عبارات سيد قطب عن القدر فى «خان الخليلى»، مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية لنظام واحد.

وبغض النظر عن التضاد الأيديولوجى الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا البحثين وجهان لعملية واحدة هى «الاستنطاق». وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه، وتفقدها أخص ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تساهم بطرائق متنوعة، فى تأسيس مفهوم سالب للأدب ـ فى مجمله ـ باعتباره «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التى تجعل الأدب يحاكى قيما أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثا اجتماعية فى مرة أخرى. ولن يفترق من يحدثنا عن «القيم الروحية» نقديا ـ عمن يحدثنا عن «القضايا الاجتماعية للبرجوازية الصغيرة» بل إن كليهما لن يفترق كثيرا عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» باعتبارها «سفرًا ضخما» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعى متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات، يصورونها تصويرًا دقيقا، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها»[1].

(١) طه حسين، نقد وإصلاح، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٦، ص ١١٨.

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعى المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوفيد، فيصبح صاحب النص ـ نجيب محفوظ ـ «مثاليا» و«ماديا» مرة و«رجعيا» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنسانى» و«اشتراكية صوفية» من ناحية، ثم تتحول المادية إلى «اشتراكية علمية» و«ماركسية» من ناحية ثانية. وتتجلى التقدمية ـ بعد ذلك ـ فى الكشف عن تناقضات طبقة، وتظهر الرجعية قرينة نفس السبب. ولا شىء بعد ذلك ـ أو فى أثناء ذلك ـ سوى فوضى الإسقاط.

ـ٨ـ

وأحسب ـ لذلك كله ـ أن هذا الاستنطاق الفكرى يمل عنصرًا تكوينيا فى الأنظمة الخارجية التى يتحرك فى دائرتها نقاد نجيب محفوظ. إن عموميته لافتة، وهو يفرض نفسه ـ فى أشكال مراوغة ـ على أشد النقاد تباعدًا عن هذا الاستنطاق، مما يجعله ـ كعنصر تكوينى ـ «دالا» يبحث عن «مدلول» داخل أنظمة، فيفضى ـ بدوره ـ إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة، فى دائرة تتصل بسوسيولجيا النقد. وقد يفضى بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعى تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن»، حول «القصد» من وراء النص، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده. وقد يفضى بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى فى نفس أبنية الوعى تصطرع فيها «أشكال للاعتقاد» تتوسل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها ونظام النص، سعيا إلى تطابق يضفى «شرعية» متعددة الأبعاد. وبقدر ما تعود بنا هذه التكوينات إلى أعمق أعماق التراث فإنها تصلنا بأشكال «الانتماء» المعاصرة.

وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكوينى إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع «أنظمة اعتقاد» تقع خارجه، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ، فى محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء ولكن لهذا كله حديث آخر، لا بد أن يبدأ بتحليل «أنماط القراءة»، تلك الأنماط التى لم نقم بتحليلها ـ كاملة ـ بعد. وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات فى نقد نجيب محفوظ، وأعنى ذلك الجانب الذى ينطوى على التعقد والغنى والتنوع.